Rok III. Warszawa, 1 Października 1910 r. № 19.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE



WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem: rocz. Mk. 8 półrocz. Mk. 4.50, kwar. Mk. 2.25.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 października).

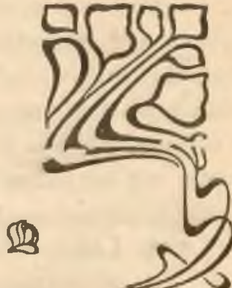
1 października	1865	ur. się Dukas.	
3	„	1852	um. Onslow.
3	„	1907	um. Reisenauer.
4	„	1900	wystawienie „Janka" Żeleńskiego we Lwowie.
7	„	1825	um. Bortnjański.
7	„	1765	ur. się ks. Ogiński.
8	„	1857	wykonanie w Warszawie symf. Dobrzyńskiego.
8	„	1834	um. Boildieu.
8	„	1862	ur. się Sauer.
9	„	1835	ur. się Saint Saëns.
9	„	1867	um. Ign. F. Dobrzyński.
10	„	1813	ur. się Verdi.
10 października	1863	ur się Ziloti.	
10	„	1889	um. Henselt.
11	„	1896	um. Bruckner.
11	„	1830	wykonano po raz I koncert e-mol Chopina na koncercie
12	„	1852	ur. się Mat. Friedländer.
12	„	1855	ur. się Nikisch.
13	„	1734	ur. się M. Kamieński
14	„	1894	odsłonięcie pomnika Chopina w Żelazowej Woli.
15	„	1818	ur. się Dreyschock.
15	„	1862	ur. się Ansorge.
15	„	1900	um. Fibich.

Treść № 39 „Ziemi",

tygodnika krajoznawczego illurtrowanego, wychodzącego w Warszawie (Aleje Jerozolimskie № 29).

Rok III. Warszawa, 1 października 1910 r. № 19.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

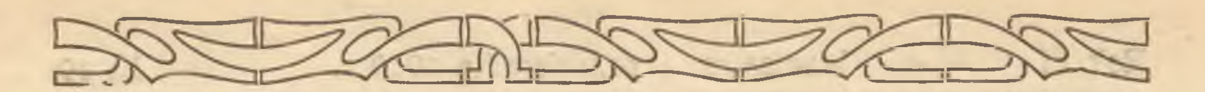
NASI PJANIŚCI.

I.

WANDA LANDOWSKA.

Ruch renesansowy w muzyce, polegający na pobudzeniu do nowego życia dawnej muzyki, tak bardzo niesłusznie zaniedbanej i zapomnianej, zyskał jedną z największych sił w osobie pani Wandy Landowskiej. Z chwilą gdy zrozumiano, że dawnej muzyki nie można i niewolno wykonywać na nowoczesnych instrumentach, których dźwięk i barwa odpowiada tylko nowoczesnym utworom, rozpoczęto budowę rekonstrukcyjną dawnych instrumentów. Początek dał Paryż, stała siedziba słynnej „Société d'instruments anciennes", znanej także u nas. Równocześnie podjęła pani Wanda Landowska myśl propagandy dawnej muzyki napisanej na clavicembalo (clavecin). Zrazu słuchano jej z niedowierzaniem: przyzwyczajono się słyszeć „oryginalnego" Bacha w wykonaniu na instrumencie, dla którego jego arcydzieła — nie były napisane. Pomyślmy tylko! Jak długo trwała historyczna pomyłka! Wyglądało to tak, jakbyśmy symfonję Beethovena zinstrumentowali à la Debussy i twierdzili, że tak właśnie jest dobrze! Uczeni muzyczni i artyści myślący nie wahali się zbyt długo. Reszta zaś ludzi kulturalnych lecz nie obeznanych lub zaskoczonych nagłą zmianą poddała się po krótkim oporze. Dziś pani Landowska odnosi tryumfy (świeżo na festivalu francuskim w Monachjum), wprowadzając w czyn te idee, ktore wypowiedziała w obydwu bardzo interesujących książkach: „Bach et ses interprètes" (1906) i „La musique ancienne" (Paryż 1908). Podziwiają ja artyści (np. Saint-Saëns i Wincenty d'Indy), podziwiają uczeni muzycy (np. prof. dr. Hermann Kretzschmar, prof. dr. Hugo Riemann, prof. dr. Adolf Sandberger), podziwiają i nie-





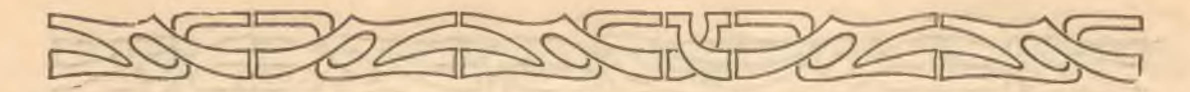
muzycy (np. Rodin). Tołstoj, usłyszawszy grę pani Landowskiej, wyraził się: „Rzecz to nie do uwierzenia, że takie skarby drzemią po bibljotekach i są tak mało znane, artyści zaś ich nie grają... Ta muzyka przenosi mnie w zupełnie odmienny świat. Zamykam oczy i zdaje mi się, jakbym żył w przeszłem stuleciu, w *mojem*, gdyż liczę już przeszło 80 lat, pani!“.

Wraz ze swym clavecinem, wzorowanym najdokładniej na instrumencie, który był w posiadaniu Bacha, odbywa pani Landowska prawdziwie zdobywcze wyprawy we wszystkie kraje Europy, szerząc nieopisany zapał i entuzjazm dla dawnej muzyki, odżywającej pod jej palcami w dźwiękach dwuklawjaturowego i szesciopedałowego instrumentu, obfitującego w liczne mechanizmy, które wpływają na siłę i koloryt utworu granego. Przytem styl dawnych dzieł rozumie pani Landowska lepiej niż niejeden pracownik w historji muzyki, ślęczący nad gieneralbasem i komentarzem do koloratur i ozdobników, w jakie obfituje dawna muzyka. Słuchając gry pani Landowskiej, odczuwamy po dwakroć więcej piękna i uroku dawnej muzyki niż w interpretacji na nowym instrumencie. Występy na kongresie muzycznym w Wiedniu (1909), na „Bachfest“ (1910) i festivalu francuskim w Monachjum (1910) utrwaliły europejską sławę naszej znakomitej rodaczki, będącej również prof. najwybitniejszej uczelni mnzycznej w Paryżu, t. j. Schola cantorum, której dyrektorem jest wielki francuski kompozytor, Wincenty d'Indy, następca Cezara Francka. Wśród licznego grona pjanistów wyróżnia się pani Landowska i tem także, że ukończyła całkowicie kompozycję u znakomitego pedagoga prof. H. Urbana, którego uczniami byli Paderewski, Karłowicz, Opieński i inni.

II.
JERZY LALEWICZ.

Pjanista polski, któryby za pierwszym pojawieniem się za granicą zdobył odrazu wielkie uznanie i bezwzględny respekt najnowszych krytyków niemieckich należy do rzadkości. Dziś, wobec masy wybitnych pjanistów, przebiegających Europę jakby na wyścigi, jest rzeczą bądzcobądź ryzykowną i trudną wystąpić z powodzeniem w takich środowiskach muzycznych, jak Berlin, Wiedeń i Monachjum. Pierwsza jednak wycieczka artystyczna za granicę, jaką odbył prof. Jerzy Lalewicz w sezonie 1909 — 10, przyniosła mu nietylko wielki sukces, ale i zaproszenia do występów w następnym sezonie na wielkich koncertach słynnych orkiestr. Dość przeczytać to, co napisała o grze prof. Lalewicza krytyka niemiecka, aby ze zdziwieniem czytać te sądy, które wydali niektorzy polscy krytycy. Widocznie wiekuistą musi być konieczność stwierdzania zbyt znanych słów: „nemo in patria...“. Okazuje się jednak, że prof. Lalewicz w przeciwieństwie do wielu polskich pjanistów, występujących zagranicą, wszędzie zaznacza swą polskość w ten sposób, że gra polskie kompozycje u obcych—i to w Niemczech. Typ „chorobliwie szlachetny“ — jak się



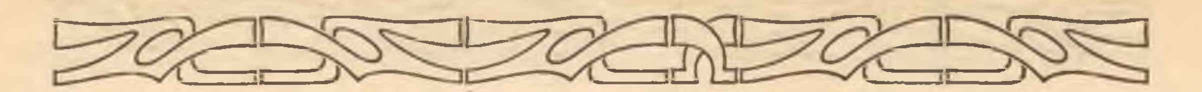


ktoś wyraził. Zazwyczaj z wyrachowania (niekiedy słusznego) postępują pjaniści inaczej. Ale prof. Lalewicz nie należy do wyrachowanych, gdyż jest zbyt głęboko przekonany o obowiązkach względem sztuki polskiej i wartości tych poglądów, jakie wynikają z głębszego pojmowania sztuki wirtuozowskiej. I tak spotykamy się na jego zagranicznych występach z dziełami Paderewskiego, Szymanowskiego, Różyckiego, Friedmana, Melcera... W tym sezonie poznają miasta niemieckie nowe kompozycje Różyckiego i Szymanowskiego...

Sława prof. Lalewicza, jako wirtuoza i pedagoga, nie ograniczyła się do Polski. W tym roku zaproszono go na sędziego w konkursie im. Rubinsteina, który, jak wiadomo, jest najtrudniejszym do zdobycia. A zaproszono naszego artystę nietylko do sądzenia gry fortepjanowej ale i kompozycji. Znow bowiem prof. Lalewicz jest jednym z nielicznych pjanistów polskich (i niepolskich), którzy ukończyli kompletny kurs kompozycji [u Liadowa (2 lata) i Rimskiego Korsakowa (2 lata)]. Dodać należy, iż był laureatem konserwatorjum petersburskiego (złoty medal!), a grę ortepjanową studjował u gienjalnej pjanistki p. Anetty Essipow.

Jako zaletę osobistą prof. Lalewicza należy podnieść fakt niemałego znaczenia. Mianowicie, że—nie komponuje. Nie jest to rzeczą błahą. Zważmy tylko bowiem, ilu pjanistów komponuje zbytecznie, bo tylko ze względów merkantylizmu. Korzystając z „marki“ wyrobionej przez wirtuozowskie sukcesy, pragną za wszelką cenę zwrócić uwagę na swe elaboraty, które powstały z rozbieganych palców i dla nich są przeznaczone... A powtóre weszło u nas w zwyczaj, iz każdy kto nawet powierzchownie przeszedł harmonję, uważa się za uzdolnionego wzgl. uprawnionego do komponowania, nie pytając o talent. Wobec takiego stanu rzeczy nieraz sam fakt niekomponowania jest zasługą wobec ojczystej muzyki.

Grę prof. Lalewicza cechuje bezprzykładna *objektywność*. Tę nieocenioną zaletę tłumaczą sobie nasi krytycy bardzo często fałszywie, nazywając ją „grą suchą“, „grą profesorską“, „grą bez temperamentu“. Kto miał sposobność i powód do zastanawiania się nad stosunkiem wirtuoza do twórcy, gry do dzieła, ten ,uwzględniając upodobania naszej publiczności do pewnej kategorji wirtuozów, dla których efekt jest ostatniem słowem i posłuchawszy gry prof. Lalewicza zrozumie, skąd pochodzą wycieczki pewnych laborantów pióra codziennego, niezawsze upoważnionych do sądzenia, rzadko'zas wolnych od wybujałej i bardzo „osobistej“ pretensjonalności. Czy zastanowiono się kiedy nad tem, czy pewien „ogólnie podobający się“ pjanista lub „pełen temperamentu“ wirtuoz wykonuje dzieła jakiegoś kompozytora w duchu i stylu właściwym tymże dziełom? Czy zawsze zdołano wyróżnić efekt, grymas, sztuczkę, błyskotliwość, pozę i piramidalność temperamentu—od tego, czego wymaga od wykonawcy kompozytor i jego dzieło? Czy owa „porywająca gra“ jest wyższą od gry szlachetnej i stylowej? Nie sądzę, abym miał powód do rozstrzygnięcia kwestji, które są już dawno rozstrzygnięte. Osobiście przenoszę grę myślącą i trafną ponad każdą inną grę. Przedstawicielem tej pierwszej jest prof. Lalewicz. Gra wirtuozów z temperamentem działa na razie silniej i bardziej ekscytująco, gra wirtuozów myślących sięga głębiej do duszy i dłużej w niej pozostawia wrażenia. Klasycznem było powiedzenie jednego z monachijskich krytyków o wykonaniu koncertu f-mol Chopina przez prof. Lalewicza: „Dzieło to mogą wykonywać różni wirtuozowie po swojemu, nie sądzę jednak, aby w wykonaniu przez prof. Lalewicza można było zmienić choćby jedną nutę“. Przez objektywność doszedł nasz artysta do trafności w pojmowaniu stylów. W grze jego niema żadnych ciągniętych za włosy efektów, żadnych przypadkowości, żadnych brutalnych kontrastów, żadnych wreszcie... improwizacji lub sensacji. Wszystko jest zrównoważone i obmy-



ślane, ustosunkowane i uporządkowane. Wszystko jest—jakby malarz powiedział—w tonie. Myśl i szlachetność przenika jego każdą interpretację. Nie afektacja i nie podstęp, lecz naturalność i spokój, wynikający poprostu z etycznego pojmowania stosunku wykonawcy do twórcy, z porzucenia myśli o egoistycznej tendencji. Prof. Lalewicz nie uważa dzieł twórczych za „Versuchskaninchen" dla wykonawcy. A jednak gra jego w każdem uderzeniu, w każdym akordzie i pasażu lśni blaskiem techniki nowoczesnego wirtuoza. Tak zaś pięknie prowadzonych kantylen nie słyszy się zbyt często.

Jako wyborny pedagog, którego o mało że nie zabrała nam wiedeńska Akademja muzyczna, cieszy się prof. Lalewicz uznaniem nieograniczonem. Od czasu gdy przybył do Krakowa (1906) ożywiła się senna atmosfera muzyczna grodu wawelskiego. Nieznośne stosunki, wywołane przez zazdrość, zbliżyły go do rzeszy uczniów, którzy instynktownie przeczuli, kim jest ich nauczyciel.

Obce zespoły i najwięksi soliści uznali w nim niezwykły dar kameralnej gry, której wysokie zalety pochodzą w niemałej mierze z jego wyrafinowanej inteligiencji muzycznej i muzycznego wykształcenia.

EDWARD SCHURÉ.

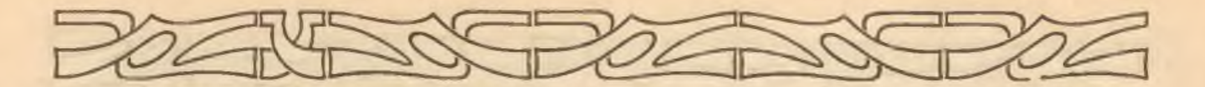
Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.

(*Ciąg dalszy*). *)

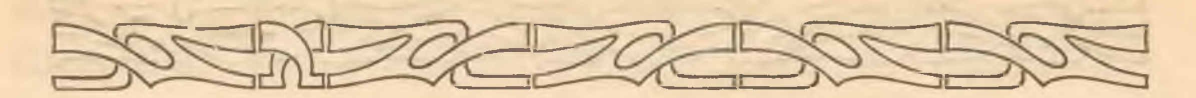
Trzeba przyznać, że pani Wesendonck zupełnie zasługiwała na zaufanie, okazywane jej przez męża. Gorącym uczuciom zachwytu poddawała się bez żadnych obaw. Wyrozumiały mecenas był dumny ze znajomości z artystą i opiekował się nim: twórca „Trystana" wnosił ze sobą zdrój nowych myśli i zamieniał dom Wesendoncków w zaczarowany kalejdoskop, w którym w interesujących i barwnych scenach zmieniały się jedne za drugiemi przyszłe nieznane jeszcze publiczności arcydzieła. Otto Wesendonck brał często udział w tem idealnem obcowaniu, dzięki któremu mistrz, oświecając gienjalną uczennice, wzbogacał swoje natchnienia. W chwilach spędzanych na lekturze, w seansach muzycznych i pogadankach brali udział niekiedy przyjaciele Wagnera: architekt Semper, Ettmüller, poeci Herwegh i Gotfryd Keller. Podczas długich zimowych wieczorów czytano Schopenhauera, legendy indyjskie i dramaty Kalderona. Wynika z tego, że stosunek Wagnera z rodziną Wesendoncków był do tego czasu spokojny, czysty i idealny. Sam Wagner tak charakteryzuje ten okres przyjaźni w jednem z późniejszych listów: W naszych stosunkach była ta osobliwość—czytamy—że zupełnie nieświadomie odczuwaliśmy tylko idealną treść naszych czynów i myśli, do których skłanialiśmy się z najidealniejszą i najbardziej czystą myślą. Kiedy tylko znajdowaliśmy się razem, byliśmy jakby uwolnieni od życia. Jeden szczęśliwy wypadek, odpowiadający najtajniejszym życzeniom artysty, ostatecznie zacieśnił ich związek, zbliżywszy jeszsze więcej obie rodziny. Wagner dawno już dał poznać swojej przyjaciółce, że najprzyjemniej byłoby mu posiadać własne ognisko, „schronienie", o którem tyle marzył. Z następujących słów, znajdujących się w listach, przebija to życzenie: „Szczęśliwa jaskółko, jeżeli chcesz wychować pisklęta, uwij sobie gniazdko. Lecz ja, aby spokojnie oddać się myslom, nie mogę stworzyć sobie cichego domku. Ach, bo i któż będzie moją jaskółką?"

Pani Wesendonck zrozumiała to poetycznie wypowiedziane życzenie. Była

*) W zeszycie 18, str. 2, wiersz 23 zamiast „Golter von Roschtock" powinno być: „Golter z Rostocku".



ona dla Wagnera ową gienjalną jaskółką i potrafiła stworzyć mu gniazdko, odpowiadające jego marzeniom. Oto jak się to stało. Otto Wesendonck tylko co ukończył był budowę wspaniałej willi dla siebie i swojej rodziny na przedmieściu Zurychu. Był to prawdziwy pałac, pobudowany na dużym placu, z wielką salą na parterzę i obszernymi pokojami na piętrze. Z okien roztaczał się widok na park, na jezioro Zurychskie i na wspaniały łańcuch Alp bernenskich, zamykających horyzont pokrytymi śniegiem wierzchołkami. Za sprawą pani Wesendonck, mającej wpływ na szczodry i bujny charakter męża, Wesendonck przyległy do swojej posiadłości niewielki ale wygodny domek z oddzielnym ogrodem nabył dla kompozytora. Wagner razem z żoną zainstalował się tam w końcu roku 1857. Za to wszystko artysta miał płacić muzyką i swoją obecnością. Jako inauguracja w wielkiej sali willi Wesendoncków dla wybranego kółka przyjaciół urządzony był koncert pod kierunkiem mistrza. Eliza Wille, której rola w całej tej historji jest trochę podobna do roli oddanej i ostrożnej Brangeny, mówi w swoich wspomnieniach: każdy kto był gościem w pięknej willi, położonej na skłonie zielonego pagórka, o chwilach tych zachował wprost legendarne wspomnienia. Przepych, smak i sztuka uprzyjemniały tam życie. Gospodarz domu pełen entuzjazmu dla tego niezwykłego człowieka, z którym los go zbliżył, gościnność przyjacielską postawił na szerokiej stopie. Burze życiowe nie dotknęły jeszcze jego pięknej i młodej żony, posiadającej marzycielską duszę, i życie jej podobne było do spokojnie płynącej rzeki. Będąc przedmiotem miłości i zachwytu ze strony męża, szczęśliwa jako matka dzieci, schylała głowę przed wielkością talentu i życiem genjuszu, którego całą siłę i potęgę poznała po raz pierwszy. W willi Wagnerów, w „schronisku“, bywali jedynie najbliżsi znajomi; czasami gościli przyjaciele z Niemiec lub z zagranicy. W tym czasie mistrz pracował z niezwykłym zapałem nad „Zygfrydem“. Pisze o tem do Liszta: „Moje biórko stoi przy dużem oknie, skąd mam wspaniały widok na jezioro i na Alpy. Otacza mię zupełny spokój... Nie opuszczę tego schroniska dopóki nie wyjaśnię ostatecznie tego wszystkiego, co zaszło między Zygfrydem i Brunhildą“. Mylił się Wagner. Sądzonem mu było przerwać pracę i dokończyć wielką scenę przebudzenia Brunhildy przez Zygfryda dopiero w 14 lat potem. Drugi dramat, któremu dało początek własne życie mistrza, zakorzenił się w najgłębszych tajnikach jego duszy i całkowicie nim owładnął. W rzeczy samej, w tym czasie właśnie na pogodnem niebie idealnej miłości Ryszarda i Matyldy zjawia się niebezpieczna chmura namiętności, zaciemniająca horyzont. Treść listów staje się więcej skrytą, a w słowach przebija coraz więcej żaru. Jaskółka zanadto przywiązała się do swojego gniazdka, a pierwotna uczennica przemieniła się w „Muzę“. „Zaś moja piękna Muza uporczywie trzyma się zdala ode mnie. Milcząc, czekałem jej przybycia, nie chcąc niepokoić prośbą, ponieważ Muza, podobnie jak Miłość, darzy szczęściem wtedy tylko, kiedy sama zechce. Biada szalonemu, biada człowiekowi bez miłości, który zapragnie gwałtem posiąść, to co one oddają tylko ze swej własnej woli. Przemocą nic nie wskórasz. Nie prawdaż? nie prawdaż? Zaś moja piękna Muza wciąż trzyma się zdala ode mnie“. Czy możliwe było oprzeć się podobnym listom? Wagner nie może już pracować bez niej. Obecność ukochanej przy tworzeniu melodji staje się konieczną, i oddaje się im cała. Od tego czasu niewypowiedziana miłość stwarza atmosferę, w której żyją, stanowi dla nich powietrze, którem oddychają, a gdy wzrok ich spotyka się ze sobą niby iskra elektryczna przechodzi z jednego na drugie. W przytoczonej poniżej notatce odczuwają się męczarnie, jakie trapią Wagnera; wyraża się tutaj i wdzięczność za przysłanie poduszki wyszytej przez Matyldę własnoręcznie: „Ach, jaka piękna poduszka i jaka miła. Choć byłbym najbardziej znużony i zmęczony, głowa moja nie spocznie nigdy

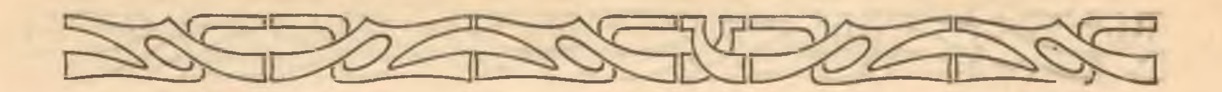


na niej, nie odważę się na to nawet na wypadek choroby, chyba tylko w godzinę śmierci. Wtedy spokojnie przytulę się do niej, mając poniekąd na to prawo. Pani sama położy mi ją pod głowę—oto mój testament". *R. W.*

Oboje nie mogli nie zauważyć grożącego im niebezpieczeństwa. I widzieli je napewno: zarówno kobieta czule przywiązana do swojej rodziny, jak i artysta, złączony ze swoim dobroczyńcą świętymi węzłami wdzięczności. Wogóle Wagner w absolutnem zdaniu sobie sprawy ze swego wielkiego genjuszu mało liczył się z interesami i prawami innych osób. Lecz trzeba mu oddać sprawiedliwość, że głęboko zdawał sobie sprawę z przyjacielskiego obowiązku względem Ottona Wesendoncka. Znajdując się między twardem obowiązkiem długu i wciąż wzrastającą miłością, Wagner zwrócił się do poezji, jako do ostatniej deski ratunku. W szybkiej zmianie działających osób, poezja powinna była dać ujście jego tajonej namiętności, i burzliwy potok mógl wstąpić w artystyczne brzegi. Tylko co przeczytał był powieść Gotfryda ze Strasburga „Trystan i Izolda", będącą naśladownictwem tegoż tematu, w opracowaniu średniowiecznych poetów francuskich. Historja wiernego Trystana, wiozącego wujowi swojemu, królowi Marke, królowę Irlandji i wypijającego razem z nią napój miłosny, ktory nierozłącznie ich wiąże—i położenie artysty znajdującego się pomiędzy swoim dobroczyńcą i przyjaciółką, miała pewną ana logję. Pod wrażeniem przeczytanego poematu i pod naciskiem uczuć własnych, wyobraźnia narysowała mu na malowniczem tle starej legendy celtyckiej męcząco ostre i tragiczne podobieństwo. Pewnego razu, znajdując się sam na sam z panią Wesendonck, wyznał jej, że pisze tekst do dramatu muzycznego Trystan i Izolda. W duszy poświęca jej ten dramat i chce wyrazić w nim to wszystko, co pomiędzy nimi powinno na wieki pozostać tajemnicą. W ten sposób w formie artystycznego pomysłu i przeistoczenia, nastąpić powinno zakończenie ich dwoistego życia, ścisłego związku, przypieczętowanego czterema latami wspólnych myśli i wspólnej pracy.

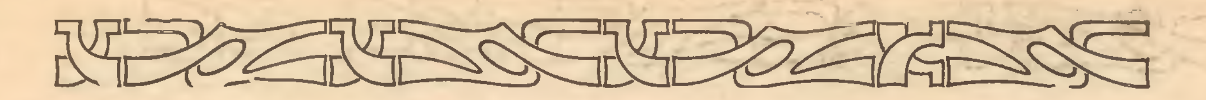
Trzeba sobie wyobrazić, z jakiem głębokiem wzruszeniem Matylda Wesendonck wysłuchała tego wyznania, jednak w wyrazach gorącej wdzięczności potrafiła ukryć wstrząsające nią uczucie.

Poemat był napisany w przeciągu miesiąca (sierpień i wrzesień 1857 r.) i już w pierwotnym stanie—nawet bez muzyki—płomiennym liryzmem, który, wyrywając się z głębokich tajników wewnętrznego życia, spotykał się z przeszkodami zewnętrznego świata, oddaje wrażenie namiętnej i kategorycznej walki ducha z materją, w skłonności zlania się z inną duszą, i przypomina owe burzliwe potoki Szwajcarji, płynące w wązkich cieśninach pomiędzy olbrzymiemi skałami gór, których siła i głębia uwidoczniają się w tych miejscach, gdzie rwące fale, spotkawszy przeszkodę, cofają się wstecz. Dwa pierwsze akty przesyłał poeta kolejno pod adresem Muzy, która przeistaczała się coraz bardziej w „Damę milczenia". Na pierwszy rzut oka zdawało się, że w stosunkach wzajemnych nie zaszła żadna zmiana, lecz Muza z każdym dniem była bardziej smutną, a poeta więcej ponurym. W dalszym ciągu bywali u siebie, ale, nawet zostając we dwoje, unikali rozmowy o tworzącym się poemacie. A kiedy poemat był już ukończony, autor przyniósł go swojej przyjaciółce, którą zastał był samą. Dla odtworzenia tej sceny pozwólmy zabrać głos Wagnerowi. Scena ta jest jednym z głównych punktów historji tej dziwnej miłości. Przytoczony poniżej fragment, datowany 18 września 1858 r., wyjęty jest z dziennika, pisanego w Wenecji w rok później po rozłące, która nastąpiła mocą przeznaczenia. „Dziś minął rok, jak skończyłem poemat Trystana i przyniosłem Ci ostatni akt. Doszłaś ze mną do krzesła, stojącego obok sofy, pocałowałaś mnie i rzekłaś: „Niczego więcej teraz nie pragnę". W dniu tym, w owej godzinie narodziłem



się na nowo. Wszystko co poprzedziło tę chwilę, działo się przed uzyskaniem życia, a to co nastąpiło potem, wydarzyło się, gdy życia już nie stało. Chcesz wiedzieć, jak przeżyłem ten moment? To nie był burzliwy huragan, który mną owładnął, który mnie oszołomił. Byłem nastrojony uroczyście i głęboko wzruszony; duszę moją napełniała nieskończona radość, czułem się wolnym, a wzrok mój pogrążony był w rozmyślaniach o wieczności. Chorobliwe, lecz coraz więcej uprzytamniające się zrywanie ze światem już nastąpiło. Odmawiałem sobie wszystkiego, nawet twórczość artystyczna zaczęła mi być męczącą, gdyż brała początek z zamiaru spotkania się z oddźwiękiem tego porywu ascetycznego i znalezienia odpowiedzi, z którą mogłaby się złączyć. W chwili tej uzyskałem to, czego pragnąłem i to z takiem przeświadczeniem, że we mnie wszystko odrazu zamilkło. Uwielbiana kobieta do dnia dzisiejszego niezdecydowana i bojaźliwa śmiało rzuca się w ocean nieszczęścia i cierpień, żeby uszczęśliwić mnie tą chwilą i wyrzec: kocham Cię. A więc skazałaś siebie na śmierć, by tchnąć we mnie życie, a więc obdarzony zostałem życiem po to tylko, żeby pożegnać się ze światem, żeby cierpieć i umrzeć razem z tobą. Znikło złorzeczenie niespełnionych życzeń... We mnie niema już goryczy i jakiekolwiek były moje błądzenia, męki i cierpienia nigdy odtąd nie traciłem tej promieniejącej świadomości, że miłość twoja to moje najwyższe dobro, bez którego całe moje istnienie byłoby bezcelowe". W liście tym odczuwa się tętno tej gorącej namiętności, która zrodziła się w duszy Trystana i Izoldy po opróżnieniu czaszy, lecz o „dalszym ciągu" nic dowiedzieć się nie można. Pewne domyślniki rzuca inny list Wagnera do siostry, mniej więcej w tym samym czasie pisany. „10 sierpnia 1858 r. Jedyne, co podtrzymywało mnie i sprawiało radość w przeciągu sześciu lat, co pomagało mi do wspólnego pożycia z Minną (jego żoną), nie zwracając uwagi na zupełną różnicę naszych charakterów i usposobień, była miłość tej młodej kobiety (pani Wesendonck), zbliżenie z którą szło z początku bojaźliwie i niezdecydowanie, a następnie wciąż pewniej i śmielej. Ponieważ nie mogło być mowy o jakimkolwiek związku naszych istnień, wzajemne głębokie przywiązanie przybrało ten smutny i melancholiczny charakter, który wyklucza wszelkie pospolite i nizkie uczucia i zmusza do szukania źródła radości tylko w szczęściu drugiego. Tej miłości, o której nigdy nie mówiliśmy, sądzonem było ukryć się, kiedy w ubiegłym roku napisałem i wręczyłem jej poemat Trystana. Wtedy pierwszy raz straciła panowanie nad sobą i wyznała mi, że musi umrzeć! Taka szczera i prawa natura, jak Matylda Wesendonck, nie wypowiadała podobnych słów, jako skutek nagromadzonej romantycznej sentymentalności i nie wykazywały one słabej strony kobiety, która, ulegając namiętnościom, pragnie ukryć swój upadek. Nie, to był krzyk prawdziwej trwogi, surowy wyrok duszy idealnej, zdającej sobie sprawę z położenia bez wyjścia, jakie wytworzyły twarde obowiązki i wielka miłość".

Można sobie łatwo wyobrazić, że artyście, uszczęśliwionemu tą miłością, o której tyle marzył, łatwo było odwieść ukochaną od podobnego, bezmyślnego zamiaru. Czyż ona nie należała do swojej rodziny, podobnie jak on do swojej sztuki? Dlatego też bohatersko postanowili nie zmieniać trybu życia. Z nierozsądną śmiałością zdecydowali się dać prawo istnienia wielkiemu uczuciu, wyrzekłszy się zupełnego posiadania i dostarczać w mękach cielesnych wszystkich rozkoszy, wynikających z ścisłego zjednoczenia dusz. Wspólna twórczość mogła być dla nich szczęściem, albowiem nieśmiertelne dzieci, Trystan i Izolda, były już owocem tej dziwnej miłości.



Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

Suplement I. *)

Chybiński Adolf dr., wybitny polski uczony muzyczny, urodził się w Krakowie, 29-go marca r. 1880. Tam ukończył w r. 1898 studja gimnazjalne i wydział filozoficzny uniwersytetu jagiellońskiego (filologja klasyczna i giermanistyka) w r. 1901, kształcąc się równocześnie w grze fortepjanowej u prof. Jana Drozdowskiego, oraz samoistnie w teorji i historji muzyki. Od r. 1901—02 przebywał w Monachjum na studjach filologicznych, filozoficznych i historyczno-muzycznych, pracując w seminarjach uniwersyteckich pod kierunkiem profesorów d-rów Christa i Wölfflina (filologja klas.), Paula (filologja giermanistyczna), Lippsa (filozofja), Traubego (paleografja) i Sandbergera (historja muzyki).

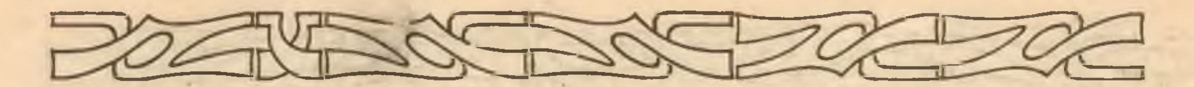


W r. 1903 był nauczycielem gimnazjalnym w Krakowie, odczuwając jednak żywo potrzebę kultury muzycznej, wraca do Monachjum i poświęca się zupełnie studjom nad umiejętnościami muzycznemi pod kier. prof. Kroyera i Sandbergera. Ponadto studjuje pod kier. profesora Riehla i Volla historję sztuki, a historję literatury niemieckiej u profesora Munkkera. Równocześnie pracuje nad kompozycją u prof. Thuillego **) (harmonja i kontrapunkt), czego owocem są preludja, fugi, kanony, tokkaty, warjacje (na fortepjan) i pieśni (utwory te nie są dotychczas jeszcze wydane). W r. 1908 zdaje Chybiński w Monachjum doktorat muzyczny z odznaczeniem. (Uzyskanie tego stopnia naukowego w Monachjum jest daleko trudniejsze, aniżeli w Berlinie, Wiedniu lub którymkolwiek z innych uniwersytetów, gdyż wydział muzykologiczny, postawiony w Monachjum na bardzo wysokiej stopie, kładzie główny nacisk na pracę piśmienną). Dr. A. Chybiński przebywa obecnie stale w Monachjum, część zaś miesięcy letnich obraca na poszukiwania muzykologiczne w bibljotekach krakowskich i zagranicznych. Działalność d-ra Chybińskiego bie-

---

*) Według alfabetu artykuł „Współcześni muzycy polscy" zakończony został w ostatnim zeszycie „Przeglądu". W artykule tym (wskutek nieotrzymania na czas szczegółów bjograficznych) pominięto kilka wybitnych nazwisk muzyków polskich, przytem podane już niektóre wiadomości, dotyczące przeważnie plonu twórczego, wymagają uzupełnienia. Przewidując, że i w suplemencie niniejszym może być pominięty który przedstawiciel polskiego świata muzycznego, przyrzekamy tę mimowolną krzywdę powetować w następnych suplementach. (*Red.*)

**) Ludwik Thuille, kompozytor i znakomity pedagog, ur. 30 listopada 1861 r. w Bozen (Tyrol), um. 5-go lutego 1907 r. w Monachjum. Jego podręcznik do nauki harmonji, który napisał wspólnie z R. Louis'em, cieszy się dziś wielką wziętością i sławą najlepszej książki z tego zakresu.



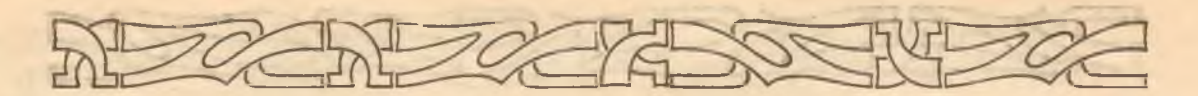
gnie w dwuch kierunkach. Najchętniej, z głębokiem znawstwem i zamiłowaniem otacza się światem średniowiecznym, czemu zawdzięczamy cały szereg wartościowych rozpraw i studjów z historji muzyki polskiej i muzykologji. Niemniej cennemi są prace d-ra Ch. w zakresie nowszej i najnowszej muzyki. Umieszczane w najpoważniejszych pismach polskich, niemieckich i francuskich odznaczają się wielostronnością, trafnym sądem i żywą propagandą najszlachetniejszych idei i kierunków. W tym względzie jest Chybiński prawdziwym uczniem Kroyera. Nauczył się bowiem od tego słynnego uczonego pogodzić sympatję dla nowej muzyki z zapałem dla najstarszych pomników sztuki. Prof. Kroyer jest — jak wiadomo — znakomitym znawcą XV i XVI wieku i zarazem propagatorem Maksa Regera.

Szereg „Zbioru rozpraw z zakresu historji muzyki polskiej" d-ra Ch. otwiera „*Bogurodzica* pod względem historyczno muzycznym" (Kraków, D. E. Friedlein), która jest pierwszą polską książką muzyczno-historyczną, napisaną z zastosowaniem całego nowoczesnego aparatu naukowego. Praca ta, jak i inne d-ra Ch., wykazuje głęboką znajomość epoki średniowiecznej i jej teorji, oparta na przestudjowaniu dotyczących kodeksów, manuskryptów i t. p. oraz wszystkich najnowszych zdobyczy teoretycznych w tym kierunku. Nadewszystko cechuje je staranność i ścisłość, oraz unikanie wszelkich beztreściwych „poetycznych" porównań. To samo należy powiedzieć o innych pracach Ch. z tego samego zbioru, a mianowicie: „*Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w* XVI *i* XVII *wieku*" (Kraków, Friedlein 1909 i dalszy jej ciąg, komentarze i sprostowania w „Przeglądzie Muzycznym"); „*Stosunek muzyki polskiej do niemieckiej od* XVI *do* XVIII *wieku*", „*Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu*" (1910), „*Tabulatura organowa Jana z Lublina* (*1540*)" i „*Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy* XVI *wieku*" (Akademja Umiejętności w Krakowie 1910).

W tece posiada dr. Ch. szkice do większych rozpraw naukowych jak „Historja teorji muzyki i nauczania muzyki w Polsce", „Historja muzyki fort. w Polsce" i w in. Ponadto opracowuje wespół z H. Opieńskim obszerną historję polskiej muzyki dla Akademji Umiejętności w Krakowie.

Dyssertacja doktorska Ch. odznaczona I nagrodą drukuje się obecnie w Monachjum. Jest to „Geschichte des Kapellmeisteramtes, des Dirigirens, der Partitur und Orchesterbesetzung". Od r. 1905 jest Ch. referentem muzyki polskiej w międzynarodowym organie muzycznym: „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft", które wychodzi pod redakcją pierwszorzędnych sił naukowych niemieckich, francuskich i angielskich. W r. 1906 był referentem tegoż działu w „Algemeines Litteraturblatt" i „Neue Zeitschrift für Musik". W r. 1906 wraz z d-rem Kroyerem opracowywał artykuły muzyczne dla „Konversations-Lexikon" Herdera w Bryzgowji. Ponadto jest referentem muzyki polskiej w słynnym leksykonie muzycznym Riemanna. (W ostatniem, siódmem wydaniu, umieścił Chybiński wiele artykułów o ważniejszych kompozytorach polskich dawniejszych i współczesnych). Oprócz niemieckich zasila dr. Chybiński swojemi pracami pisma czeskie („Smetana") i francuskie („Mercure musicale", wychodzące pod red. d'Indy'ego, Ravela i in. w Paryżu). Z polskich pism liczą lub liczyły d-ra Ch. do swych współpracowników: „Przegląd muzyczny" (dawniej „Młoda muzyka"), „Polnische Post" (Wiedeń), „Gazeta lwowska", „Gazeta narodowa", „Kurjer lwowski", „Słowo Polskie" („Niedokończony poemat śp. Karłowicza"), „Ateneum polskie" „Lud" i „Widnokręgi"—we Lwowie, — dalej „Przegląd powszechny", „Hasło", „Lutnista", „Krytyka" (Kraków), „Ateneum Jellenty", „Sfinks", „Nowa Gazeta" i w. in.

Nie będziemy dziś wyliczać szczegółowo wszystkich prac zasłużonego muzykologa, badacza dziejów muzyki ojczystej i niestrudzonego pracownika na niwie literacko-muzycznej. Uczynimy to w przyszłości i na innem miejscu.



Już dziś—mimo wiek młody autora—prace dr. Ch. dobiegają setki, każda wzbudza żywe zainteresowanie, świadczy o głębokiej wiedzy uczonego mazycznego i jedna mu sławę europejską. Z ważniejszych artykułów d-ra Ch., drukowanych w prasie polskiej, wymieniamy na razie ważniejsze: „O metodach zbierania i porządkowania melodji ludowych“ („Lud“ Lwów 1907), „Chopin i Moniuszko“ („Sfinks“ 1908), „Chopin i Delacroix“ („Przewodnik naukowo literacki“, Lwów 1907), „Muzyka polska wśród słowiańskiej“ („Świat słowiański“, Kraków 1908) i in.

Z monografji d-ra Chybińskiego jest „Beethoven“ przeznaczony dla lwowskiego wydawnictwa p. t. „Nauka i Sztuka“, a monografja o Chopinie do poważnego wydawnictwa p. t. „Musik in Einzeldarstellungen“ red. przez R. Straussa. Poza tem ukaże się wkrótce w druku „Historja muzyki kościelnej w Polsce“, jako dodatek do polskiego tłumaczenia „Geschichte der Kirchenmusik“ Weinmanna (Pustet). (*l*).

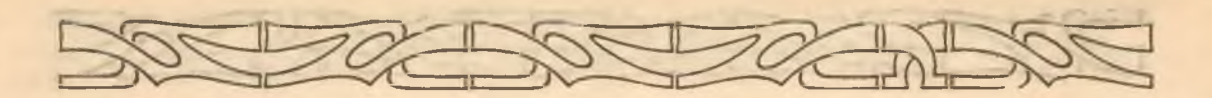
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Symfonja ósma Gustawa Mahlera.

(Wykonana po raz pierwszy 12 września b. r. w Monachjum pod dyrekcją kompozytora).

Gustaw Mahler jest bezsprzecznie jednym z największych współczesnych muzyków; jako kapelmistrz jest bezwątpienia najgienjalniejszym. Kto słyszał pod jego dyrekcją wykonanie dzieł Beethovena, Wagnera, Brucknera lub Straussa, ten nie zapomni potężnych i podniosłych wrażeń, jakie wywołuje kapelmistrzowska wielkość i wszechstronność Mahlera. W tem jednak leży połowa względnego powodzenia Mahlera w roli symfonisty. Jest on z pośród niemieckich kompozytorów najbardziej problematyczny. Jedni odrzucają go—drudzy (a należą do nich ci, co osobiście z Mahlerem mają sposobność zetknięcia się i ulegają fascynującemu wpływowi gienjalnego muzyka)—otóż ci ostatni stawiają go... ponad wszystko i ponad wszystkich, uważając go za ducha, sięgającego w swych kompozycjach do najwyższych szczytów. Nie rozwodzę się nad tem, kto ma słuszność, gdyż osobiście dla mnie sztuka Mahlera nie jest problemem i mam swój sąd, oparty na kilkakrotnej audycji dzieł Mahlera, z tych zaś: symfonji 4—8 pod dyrekcją kompozytora. Za najpiękniejsze uważam nie dzieła orkiestrowe, lecz pieśni: mianowicie wstrząsające do głębi „*Kinder Totenlieder*“, mające wartość trwałą. Z dzieł symfonicznych zaś ustępy z II, IV i VII symfonji, oraz ustępy z ostatniej, wykonanej niedawno dwukrotnie w Monachjum. Zauważyłem w poprzednich symfonjach Mahlera następujące dodatnie strony: mistrzowskie opanowanie zespołu orkiestrowego, stanowczo wielka zasługa w wzbogaceniu efektów instrumentacyjnych i ciekawych kombinacji harmonicznych, opanowanie wielkich form i niewątpliwa szczerość. Ujemne strony talentu Mahlera dadzą się zdefinjować w następujący sposób: brak równowagi między treścią, formą i środkami technicznemi, mała zdolność oryginalnej inwencji, ustawiczne reminiscencje z dzieł Mozarta, Beethovena, Schuberta, Meyerbeera, Liszta, Wagnera i Brucknera—oraz siebie samego, pewna trywjalność, niedość ujęta w... „cudzysłów“, aby mogła uchodzić za pewnego rodzaju tendencję i umyślnie „naiwne“ stylizowanie tematów *). Mimo to wszędzie widać było przejęcie się wielkiemi ideami i uporczywe, podziwu godne, a zdradzające niezłomną wolę dążenia do idealnego zrealizowania tych zamiarów. W ósmej symfonji znajdziemy najmniej ujemnych stron talentu Mahlera. Znajdziemy wprawdzie reminiscencje z Brucknera (wstęp do II części), ze „Śpiewaków norymberskich“ (środkowe ustępy II części) i „Parsifala“ (zakończenie) i z Liszta, a jednak nie są one tak bardzo „sans gêne“ jak w poprzednich symfonjach. Znajdziemy również pewne „banalności“, czy też mało wartościowe tematy — ale sposób, w jaki je Mahler

*) U Mahlera jest pewnego rodzaju konfuzja w stylizowaniu tego rodzaju tematów: można być „naiwnym“ nie będąc banalnym lub trywjalnym. U Mahlera należą tematy tego rodzaju stale do „banalnych“ a nierzadko „trywjalnych“. Klasycznym przykładem: I i III symfonja, niemniej IV.

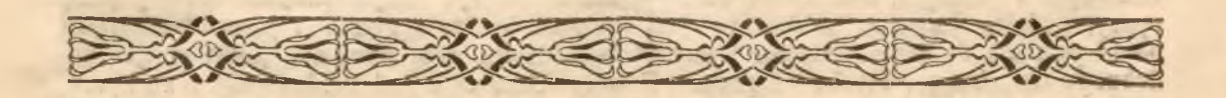


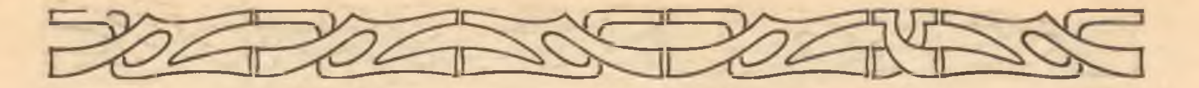
zużytkowuje przynosi mu zaszczyt i jedno z pierwszych miejsc między niemieckimi kompozytorami, tembardziej że umie nadać nastrojowy charakter i siłę wyrazu, przemawiającą w istocie nietylko do naszego umysłu lecz i serca. Nie chcę pisać dytyrambów na cześć Mahlera—technika. Kto tak opanował ogromne masy chóralne, kto, prowadząc głosy ludzkie prawie zawsze instrumentalnie i bardzo polifonicznie, zdołał masom nadać brzmienie podnoszące nas ponad wszelką codzienność osłuchania, kto nie mogąc do nas przemówić w całej pełni tematycznym materjałem, umie mimo to nami wstrząsnąć i porwać nas w *wyższe* sfery myśli i uczuć, ten jest czemś więcej niż talentem średnim. Te cechy posiada VIII symfonja Mahlera. A stwierdzam to, mimo że nie należę do sympatyzujących z indywidualnością Mahlera. Czy utwór ten, zwany „symfonją" jest nią w istocie? Przez symfonję rozumiemy *dziś* utwór instrumentalny kilkoczęściowy lub też jednoczęściowy, w którym jednak znajdziemy dowody, że składa się w rzeczywistości z szeregu ustępów połączonych organicznie w całość bez przerw. Od czasu Beethovenowskiej IX symfonji wprowadzono do tej formy elementy wokalne. Znalazły one zwolenników w Berliozie, Liszcie, Mahlerze; Bruckner, nie mogąc dokończyć IX symfonji, kazał jako ostatnią część śpiewać swe „Te Deum". Zawsze jednak instrumentalizm grał pierwszą rolę. Mahler „odwrócił wartości". Nie mogę zgodzić się wprawdzie na twierdzenie, że orkiestra gra bardzo podrzędną rolę, jednakże nie gra tej, jaką grała pierwej. Twierdzę przeto, że w VIII symfonji Mahlera „orkiestrę" tworzy... chór wzgl. chóry i—orkiestra (wraz z organami i harmonjum). Ze względu na to, że słowo (tekst) nie jest elementem podrzędnym, że więc jest podstawą ideową, a więc i... szczytem, przeto wrażenie (jakiego usunąć nie można) symfonji kulminuje się w elemencie wokalnym; mimo instrumentalnej formy, jaką odznacza się II część dzieła Mahlera, mamy do czynienia z czemś, co nie jest ani oratorjum, ani szeregiem kantat, ani „sceną dramatyczną", ani utworem instrumentalnym. Nie możemy twierdzić, że Mahler posługuje się w swem dziele, mającem być utworem *symfonicznym*, głosami ludzkiemi tak jak instrumentami, choć są (przeważnie bardzo ciekawe) ustępy, w których kombinacje kolorytu wokalnego i instrumentalnego dają coś zupełnie niesłyszanego. Słowo jednakże i faktyczny, przeważający udział chórów i solistów (w liczbie 8), niweczy pojęcie o „symfonji". Jest to rzecz nowa, ale tylko jako dowód konfuzji pojęć w dzisiejszej przejściowej epoce, w której dramat muzyczny przenosi punkt ciężkości z wokalizmu na instrumentalizm, zaś symfonja Mahlera naodwrót. Życzyć możemy sobie i naszym najbliższym następcom, aby ta epoka minęła jak najprędzej. „Erlöse uns..." („Parsifal"). Zależy to nie od cofnięcia się, lecz pójścia naprzód.

Symfonja Mahlera składa się z 2 części: pierwszą jest hymn „Veni Creator Spiritus", druga zaś końcowa scena z II części „Fausta" Goethego. Pierwsza jest prośbą o wzniesienie się ponad królestwo materji w rejony ducha. Druga przedstawia proces wyzwolenia. Stawiam wyżej część I jako całość; w części II są za to piękniejsze ustępy, może i głębsze; finał jest potężny i imponujący swą siłą i jej równie logicznie przeprowadzonem jak i bardzo oryginalnem stopniowaniem. „Chorus misticus" jest sam dla siebie wartościowem dziełem.

Tysiąc wykonawców (8 solistów, 160 muzyków instrumentalnych, reszta zaś chóry) brało udział w tym wypadku muzycznym, który zwrócił na siebie uwagę Europy i Ameryki. Chórów dostarczył Wiedeń i Lipsk, chóru chłopców Monachjum, orkiestry wzmocnionej monachijski „Konzertverein". Wykonanie było tak gienjalne, że byliśmy często w niepewności, czy dzieło samo, czy też wykonanie opanowało nas w zupełności. Między licznymi muzykami znajdował się Ryszard Strauss i Max Reger, twórca nieśmiertelnego 100 psalmu...

Obsada orkiestry: 24 pierwszych skrzypiec, 20 drugich, 16 altówek, 14 wiolonczel, 10 kontrab., 6 harf, 4 mandoliny, 2 małe flety, 4 wielkie fl., 4 oboje, 1 rożek ang., 2 klarnety (Es!), 3 klarnety B, 1 basklarnet, 4 fagoty, kontrafagot, 8 waltorni, 4 trąbki, 4 puzony, tuba basowa, celesta, dzwony, najróżniejsza perkusja, fortepjan, harmonjum, organy; osobno zaś izolowano: 4 trąbki i 3 puzony.



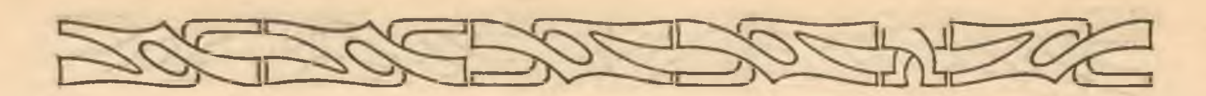


Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Francuski festival muzyczny w Monachjum.

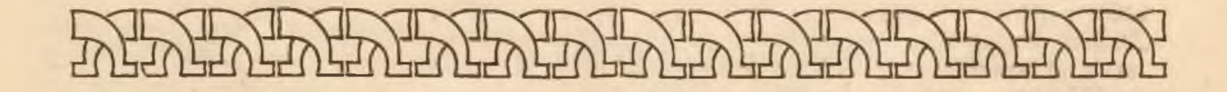
(18—21 września).

Francuskiej muzyki nie słyszeliśmy zbyt często w Monachjum od lat kilku. Tylko Berlioz był w całem tego słowa znaczeniu kultywowanym. Mimo to można było słyszeć od czasu do czasu d'Indy'ego, C. Francka, Dukasa i Debussy'ego, ale niezbyt często. Saint-Saëns, Widor, Guilmant, Chabrier, Fauré prawie wcale nie byli grywani. Pewne względy skłoniły monachijskie wpływowe koła do porozumienia się z muzykami francuskimi i urządzenia 3-dniowego „festivalu" celem zapoznania międzynarodowej publiczności z dziełami nieznanemi lub też niezbyt często słyszanemi, lecz i nie zasługującemi na pominięcie lub lekceważenie. Dyrekcję objął Mr. *Rhené—Baton*, znany kompozytor, zdobywający obecnie także powodzenie jako utalentowany kapelmistrz, który w chwilach dobrego usposobienia udowadnia, że jest w istocie urodzonym kapelmistrzem. Grano 3 symfonje: *Saint-Saënsa* III (c-mol), Cezara *Francka* d-mol i Ch. *Widora* („Sinfonia sacra", z organami). Łatwo domyśleć się, że *Franck* odniósł zwycięstwo nad dwoma innymi. Wątpię, czy ktörykolwiek z myślących muzyków słucha obojętnie tego dzieła, będącego kulminacyjnym punktem w symfonicznej twórczości Francji od czasów Berlioza. Sądzę, że dyr. Fitelberg będzie w możności wykonania kilka razy w jednym sezonie tego wielkiego i szlachetnego dzieła, będącego chyba dziełem klasycznem. Symfonja Saint-Saënsa posiada miejscami jeszcze pewną świeżość, i dowodzi doskonałego opanowania formy. Jednakże rażą w niej pewne banalności i dość tanie efekty w instrumentacji i rytmie. Symfonja Widora nie przynosi wprawdzie rzeczy bardzo nowych i bardzo oryginalnych, lecz za to zawiera bardzo ciekawe kombinacje barw organowych i orkiestrowych. Interesuje i więzi naszą uwagę od początku do końca. Jest to symfonja w jednej części i kończy się piękną fugą. Kompozytor odniósł znaczny sukces, którego część przypadła w udziale znakomitemu organiście i docentowi umiejętności muzycznych w Strassburgu, d-rowi Albertowi Schweitzerowi, wybitnemu znawcy Bacha. Dość mięszany był wybór innych symfonicznych utworów. Można było opuścić „Rhapsodie norvégienne" Edwarda *Lalo*, a zamiast niej grać uwerturę do „Le roi d'Ys". Natomiast bardzo dobrym pomysłem było wykonanie uwertury do „Gwendoliny" *Chabriera;* gdyby dodano jeszcze kolorową „Espagne", z której pięknych i charakterystycznych tematów skorzystał bardzo p. Waldteufel, przerabiając tematy hiszpańskie na walce niemieckie, mielibyśmy niemałą przyjemność. Również zbyteczną była suita norweska Artura *Coquarda* († 1910), ucznia Cezara Francka. Część pierwsza p. t. „Na przylądku północnym", dość nastrojowa i udatnie instrumentowana, jest jeszcze najlepsza. Wstęp do „Messidora" Alfr. *Bruneau* jest rzeczą zgoła nieinteresującą. Może w teatrze robi lepsze wrażenie jako wstęp do aktu I. Grano także wstęp do „Fervaala" i pierwszą symfonję Wincentego *d'Indy*; symfonja posiada bardzo piękny temat i dowodzi jeszcze wpływu Wagnera. „Fervaal" jest bardzo jednolity w nastroju, lecz nieco jednostajny. Wolelibyśmy usłyszeć II symfonję d'Indy'ego, graną tu jeszcze za czasów Weingartnera. W każdym razie obydwa dzieła interesowały dzięki bardzo pięknemu technicznemu opracowaniu. Przed dwoma laty słyszeliśmy również suitę Gabrjela *Fauré* p. t. „Pelléas et Melisande"; rzecz to dość mało ciekawa, miejscami jednak wcale piękna. Zwłaszcza „Fileuse" jest efektowna, „Sicilienne" zaś ma miły temat, ten sam, którego użył Fauré w jednej ze swych kompozycji fortepjanowych. Wielką maestrją w formie i technice kompozycyjnej odznacza się uwertura Th. *Duboisa* p. t. „Frithjof". Jest to dzieło o wiele sympatyczniejsze niż dość rozpowszechniony nudny koncert skrzypcowy tegoż kompozytora, zbyt przejętego formułami klasycznemi i pedanterją w środkach wyrażania się. W każdym razie nie ma u niego przykrych banalności—ale też i świeżości pomysłów. Najmłodszą Francję w muzyce reprezentowali: Claude *Debussy*, Paul *Dukas*, Roger *Ducasse* i Maurice *Ravel*. Największym powodzeniem cieszył się popularny „L'apprenti sorcier" *Dukasa*, grywany w Warszawie, choć nie dość często. Wstęp do III aktu „Ariane et Barbe-Bleu" zawiera wiele momentów w instrumentacji, bardzo ciekawych i pięknych, lecz co do wartości nie dorównuje innym partjom z tej pięknej opery. „Suite française" *Ducasse'a* jest zrobiona bardzo sprytnie i przemawia więcej do umysłu niż do serca. Humor i dowcip tego dzieła robi wrażenie, jakby czegoś podobnego do „L'appr. sorcier" Dukasa. Dowcip Ducasse'a jest bardzo miły i niewymuszony. Na głębsze jednak pomysły nie zdobył się młody kompozytor, władający techni-



ką bardzo wprawnie, choć niezbyt wiele dający pomysłów w barwie i tematach. Ale mimo to sztuka jego spoczywa, przynajmniej na razie, na jakichś solidniejszych podstawach, których dobrym przykładem jest Dukas, umiejący iść z czasem nie zaniedbując przytem kardynalnej zasady w muzyce i dobrej formy. Inaczej *Debussy i Ravel.* Miałem sposobność rozmawiania z jednym z francuskich muzyków o kierunkach panujących obecnie w Paryżu. Dla najmłodszych Paryżan Dukas jest już konserwatywny czyli—co dla nich jest jednem i tem samem—„romantyk". Być romantykiem znaczy we Francji tyle, co pisać muzykę solidnie opracowaną, „ciężką", dobrą w formie. „Muzyka powinna nas interesować, nie zaś przejmować, wzruszać i t. d.". A więc muzyka romantyczna jest według nich nieinteresująca, nudna. Nie dodaję komentarza, gdyż będziemy mieli sposobność wkrótce na innem miejscu szczegółowiej zastanowić się nad współczesną muzyką francuską. Grano „*Nocturnes*" („Nuages" i „Fêtes") *Debussy*'ego. Rzeczy w istocie zadziwiające groteskowymi pomysłami i gienjalną instrumentacją, rytmiką wysoce pomysłową oraz niezwykle pomysłowem... unikaniem tematów melodyjnych, mających muzyczną piękność. „*Rhapsodie espagnole*" *Ravela* należy do szkoły Debussy'ego. Sami Francuzi, którzy nie odmawiają Ravelowi zdolności, twierdzą, że R. tańczy w takt muzyki autora „L'apres midi d'un faun". Pierwsze utwory Ravela są bardzo zajmujące, lecz „Rapsodja hiszp." poza kilkoma piramidalnymi efektami instrumentacyjnymi i harmonicznymi—te ostatnie nie robią u Ravela nigdy wrażenia absolutnej konieczności—poza kilku taktami zapowiedzi czegoś bardziej wartościowego, nie znajdziemy w „Rapsodji" niczego niepospolitego. Jest ona przyczynkiem do dziejów „debussytyzmu" we Francji. Orkiestra monachijskich „Tonkünstlerów", która wykonywała te dzieła z podziwu godną precyzją, zbierała obok dyrygienta Rhené-Batona entuzjastyczne oklaski i wieńce. Z dzieł kameralnych grano sonaty, tria, kwartety, kwintety i septet Saint-Saënsa i G. Fauré—dzieła przeważnie miłe i dobre w formie, choć nie mające głębszych myśli. U Gabrjela Fauré jest wiele wpływu Schumanna i Chopina. Żałować tylko należy, że nie grano kameralnych dzieł d'Indy'ego, Magnarda i Dubussy'ego. W wykonaniu brali udział Saint-Saëns i członkowie „Konzertvereinu" (Heyde, Maas i t. d.). Francuscy śpiewacy: pani Féart (bardzo wybitna śpiewaczka) i pp. Huberdeau i Viennanc śpiewali pieśni Berlioza (cudowna „Absence"), Saint-Saënsa, Widora, G. Fauré, Duparca, Chaussona i C. Francka („Procession"). Pieśni *Duparca* i *Chaussona* są tak piękne, że warto je u nas rozpowszechnić. Obydwaj wielcy pieśniarze francuscy ominęli ten galanteryjno-miły charakter pieśni Saënsa i Fauré, uderzyli w głębszą nutę i stworzyli dzieła trwałej wartości. Urok np. „Chanson perpetuelle" Chaussona jest zupełnie niezwykły. Monachijska „Madrigalvereinigung" (dyr.: Jan Ingenhoven) wykonała madrygały francuskie z XVI stulecia i dwa *Debussy'ego;* te ostatnie nie są niczem niezwykłem, ale zdradzają także przejęcie się dawną muzyką i połączenie jej z nowymi pierwiastkami, które Deb. wniósł do francuskiej muzyki. Wyborny pjanista, Alfred Cortot, grał śliczne warjacje symfoniczne C. *Francka* i dwa utwory *Chabriera.* Szkoda, że nie śpiewano pieśni Reginalda Hahna, G. Ropartza, Ravela i Debussy'ego i nie grano fortepjanowych dzieł najmłodszych francuzów; znalazłoby się wiele ciekawych rzeczy między niemi. Nakoniec musimy donieść o wielkim tryumfie pani Wandy *Landowskiej.* Znakomita artystka, autorka książki p. t. „Musique ancienne" (wkrótce wyjdzie III wydanie tejże), grała na klavecinie kilka utworów Couperina i Rameau. Nie rozpisuję się szerzej nad tą artystką i jej niedoścignionem mistrzostwem gry na klawecynie, gdyż znajdę sposobność dania jej charakterystyki; zadowalniam się stwierdzeniem, że wrażenia, jakie wywołała pani Landowska, należały do najgłębszych.

Francuski festival był obok symfonji Mahlera najważniejszym wypadkiem muzycznym, jaki zaszedł w tym miesiącu nietylko w Monachjum.





Sezon koncertowy 1910/11 Warsz. Orkiestry symfonicznej.

Organizacja przyszłego sezonu koncertowego powstaje w zupełnie nowych warunkach. Z przyczyn, znanych już, Filharmonja warszawska przed ubiegłym sezonem wyrzekła się myśli kultywowania muzyki symfonicznej, pozostawiając orkiestrę na łaskę i niełaskę losu. Wówczas sezon koncertowy został zorganizowany przez dyr. Fitelberga, przy poparciu Wł. ks. Lubomirskiego. Członkowie jednak W. O. S. doszli do przeświadczenia, że dotychczasowa ich egzystencja minęła w warunkach nienormalnych, że jakkolwiek uciekano się do ofiarności w imię utrzymania orkiestry,—jednak w ten sposób istnienia orkiestry nie utrwalono, że wreszcie sam fakt polegania na najżyczliwszej chociażby ofiarności sprzeczny jest zasadniczo z najprymitywniejszemi pojęciami o godności artysty. Doświadczeniem nabyte przekonania stały się czynnikami pobudzającymi do stworzenia nowych zupełnie warunków w życiu muzyka,—przychylniejszych do utrwalenia egzystencji ciała zbiorowego w Warszawie oraz zupełnie sprzyjających urobieniu odpowiedniej, powołaniu artysty pozycji społecznej. I oto w łonie samej orkiestry powstała inicjatywa zrzeszenia się w celu wywalczenia sobie drogą samodzielnej pracy prawa stałej egzystencji w warunkach normalnych. Z pomocą przyszedł dotychczasowy dyrektor W. O. S., p. Fitelberg, zgadzając się objąć stanowisko kierownika artystycznego na warunkach członka-udziałowca. W ten sposób orkiestra wchodzi w nową fazę swego istnienia.

Sezon rozpocznie się 14 października koncertem poświęconym ku czci Chopina.

Z nowości muzycznych polskich przeznaczone są do wykonania: symfonja Paderewskiego, „Anhelli“ Różyckiego, kompozycje Nowowiejskiego, koncert skrzypcowy Stojowskiego i t. d. Emil Młynarski dyrygować będzie własną symfonją. Henryk Melcer wykona nową fantazję fortepjanową z towarzyszeniem orkiestry. Karol Szymanowski wystawi świeżo ukończoną II-gą symfonję. Wykonane będą również dzieła zmarłego niedawno Wojciecha Gawrońskiego.

Z nieznanych jeszcze dzieł M. Karłowicza wykonany będzie poemat symfoniczny „Dramat na maskaradzie“, którego wykończenie szkiców zobowiązał się dyr. Fitelberg uskutecznić nieodwołalnie w tym sezonie.

W miarę możności wznowione będą: piękne dzieło wokalne „Świtezianka“ Z. Noskowskiego, oraz fragmenty z pośmiertnego dzieła „Zemsta za mur graniczny“ tegoż autora, symfonja „Odrodzenie“ oraz „Biała gołąbka“ Karłowicza. Nie zamknie to jednak szeregu dawno niesłyszanych polskich dzieł muzycznych.

Zaproszeni zostali również przez dyr. Fitelberga mało znany w Warszawie Polak-kompozytor, Glier, którego talent oceniła już publiczność rosyjska, oraz p. Maliszewski; każdy z nich kierować będzie wykonaniem własnych kompozycji.

Muzyka obca będzie miała przedstawicieli w osobach mistrzów muzyki klasycznej (Bach—koncerty brandenburskie, Haendel, cykl symfonji Beethovena), oraz kompozytorów współczesnych różnych szkół i narodowości (Reger, Strauss, Mahler, Sinding, Debussy, Dukas, Ravele, d'Indy, Elgar i Rachmaninow). W koncertach symfonicznych przyrzekli swój udział europejskiej sławy artyści: Ysaye, Marteau, Zimbalist (skrzypce), Cassals i Hollman (wiolonczela), Godowski, Rosenthal i Rachmaninow (fortepjan), Kaufman (śpiew), Weingartner, Perosi, Młynarski (dyrekcja).

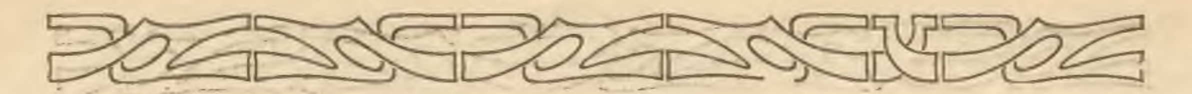
Kierownictwo dzieł oratoryjnych obejmuje prof. Melcer.

Z powyższych danych należy wnioskować, iż przyszły sezon koncertowy w Filharmonji będzie interesujący ze względu na celowość podjętej pracy artystycznej, oraz urozmaicony program.

Koncerty.

(Z Doliny Szwajcarskiej. Koncert Szalapina).

Ta część „Warszawskiej orkiestry symfonicznej“ (Wł. ks. Lubomirskiego), która podczas ubiegłego sezonu letniego koncertowała w „Dolinie Szwajcarskiej“, miała w tym roku niewdzięczne pole do pracy; wiadomo bowiem jak wadliwie urządzoną jest



pod względem akustycznym estrada „Doliny“, gdzie we wszystkich głośniejszych tutti orkiestrowych nic prawie prócz puzonu i perkusji nie słychać. To też nawet podczas wieczorów pogodnych i bez względu na najlepszy program muzyczny, prawie nigdy nie było zbyt wiele publiczności na koncertach. Wyjątek stanowiły koncerty: wielki symfoniczny przy końcu maja pod dyr. Fitelberga i uroczystość muzyczna (15 lipca), urządzona na pamiątkę rocznicy grunwaldzkiej. Zarząd „Doliny“, chcąc sobie tedy zapewnić większą frekwencję publiczności, zmuszony był uciekać się do różnego rodzaju eksperymentów, często nic wspólnego ze sztuką muzyczną nie mających. Przeróżne zabawy, popisy choreograficzne, ognie sztuczne i t. p. pół-muzyczne, lub anti-muzyczne koncerty, zdołały od czasu do czasu zwabić większą liczbę mniej wybrednej publiczności. Koncerty symfoniczne, prowadzone w pierwszej połowie sezonu pod starannym kierunkiem prof. Melcera, dzięki zawsze artystycznie ułożonemu programowi, zainteresowały szersze grono miłośników poważniejszej muzyki. W lipcu, z powodu ciągłej niepogody, na koncertach symfonicznych pod dyrekcją p. Opieńskiego, osób bywało niewiele. To samo działo się w miesiącu następnym, gdzie deszcz uniemożliwiał często dokończenie programów, którymi w dnie t. zw. symfoniczne dyrygował p. Wyleżyński. Koncerty popularne, o ile nie miały domieszki kabaretowej, zapełniały „Dolinę“ tylko podczas wyjątkowo pięknej pogody, i nawet tak wytrawny znawca lekkich programów, jak sprowadzony w czerwcu z Wiednia kapelmistrz, Vacek, pomimo iście komzakowskiej werwy, miał stosunkowo niewiele powodzenia. Ulubieńcem publiczności był p. Oziminski, który występował przez większą część sezonu, t. j. aż do czasu wyjazdu swego do Maiorenhoffu, zawsze gorąco oklaskiwany, tak w charakterze kapelmistrza, jako też i skrzypka solisty. Pozatem u pulpitu dyrektorskiego na koncertach popularnych stawali: p. Józef Wenty, p. Bronisław Szulc i p. Romuald Aust. Poza panem Ozimińskim innych solowych występów było niewiele. Występowali niekiedy koncertmistrz skrzypek p. Klaz, p. Jadwiga Matjasiakówna, p. Dlutowski i w zastępstwie koncertmistrza p. Teodor Wiśniewski. Na wiolonczeli dali się słyszeć p. St. Bem i p. Henryk Adamus. Sola na dętych instrumentach wykonywali: flet—p. Kaplan i trąbka—p. Kaszowski.

mcr.

23 września w sali Filharmonji śpiewał Szalapin, chluba rosyjskiego świata muz. Koncert znakomitego artysty nie poprzedziła ani stugębna reklama, ani nawet wzmianka w dziennikach, a jednak wielka sala koncertowa wypełniła się po brzegi (przeważnie publicznością jednobarwną). Świadczy to, że prawdziwe talenty mogą się obejść bez reklamy. A do takich prawdziwych talentów, należy bezsprzecznie Szalapin. Bogaty materjał głosowy, duży zasób inteligiencji muzycznej, wspaniała dykcja i takież odcienia dynamiczne, „zacięcie“ dramatyczne, a przedewszystkiem dusza artystyczna, umiejąca nadać odpowiedni wyraz każdej wykonywanej „rzeczy“, i nawet błahostkę uczynić interesującą—stawiają Szalapina w rzędzie śpiewaków pierwszorzędnych. Program wypełniły pieśni Głazunowa, Rubinsteina, Kenemanna, Musorgskiego, Schuberta, Dargomyżskiego i in. W koncercie brał udział altowiolonista Awjerino i pjanista — akompanjator Kenemann.

R. Ch.

Kronika.

— **Corpus scriptorum de musica.** Na kongresie muzycznym w Wiedniu postanowiono wydać publikację p. t. „Corpus scriptorum de musica“, obejmującą teoretyczne traktaty muzyczne od wieku IX—XVI (r. 1600). Wybrano komisję międzynarodową pod przewodnictwem prof. d-ra Gwidona *Adlera* (Wiedeń), którąby przy współudziale uczonych współpracowników zajęła się wypracowaniem instrukcji i robót wstępnych. W dniu 15 września b. r. odbyła komisja konferencję w Monachjum. Wzięli w niej udział: prof. dr. G. Adler, prof. dr. A. Sandberger (Monachjum), prof. dr. L. Kroyer (Monachjum), prof. dr. T. Wolf (Berlin), prof. dr. H. Rietsch (Praga), prof. dr. H. Albert (Halle), prof. dr. A. Thürlings (Bern szw.), prof. dr. P. Wagner (Fryburg szw.), dr. Fr. Ludwig (Strassburg), dr. G. Schultz (Monachjum), dr. E. Luntz (Wiedeń), dr. J. Ecorcheville (Paryż), Donn Amelli (Rzym—Monte Casino), dr. D. F. Scheurleer (Haga), Dr. Meier (Wiedeń), dr. Ryszard Vesely (Praga), dr. Zdzisław Jachimecki (Kraków) i dr. Adolf Chybiński (Monachjum). Następne posiedzenie komisji odbędzie się w Londynie (1911).



= **Prasa polska o muzyce.** Zeszyt X dwutygodnika „Widnokręgi“ zawiera artykuł d-ra Chybińskiego o Mieczysławie Karłowiczu. „Sfinks“ w ostatnim zeszycie (za sierpień—wrzesień) zamieścił pracę tegoż autora p. t. „Z najnowszej muzyki polskiej“.

= **Petersburg**. Program koncertów Zilotiego zapowiada na sezon nadchodzący następujące nowości muzyczne: koncert a-mol na orkiestrę smyczkową, Vivaldiego, symfonję Witkowskiego, suitę Gabrjela Fauré, fantazję Loko, Pavane Ravella, „Viviane“ Chaussaunna, „Brig Fair“ Deliusa, „A. Pagan Poem“ Löflera, „Traumgeschicht“ Malartina i 5 rapsodję Liszta. Jeden koncert abonamentowy poświęcony będzie Rachmaninowi.

— P. Chessin zaangażowany został na kapelmistrza do orkiestry hr. Szeremietjewa.

— Głazunow napisał nowy koncert fortepjanowy.

— Rachmaninowa zaproszono na kilka gościnnych występów w roli kapelmistrza widowisk operowych w teatrze Maryjskim.

— Do Petersburga ma przyjechać po raz pierwszy Zygfryd Wagner i dyrygować będzie 2-ma koncertami.

= **Moskwa**. Program przedstawień operowych w teatrze Zimina zapowiada na sezon bież. jako nowości: „Quo-Vadis?“ Nouguesa, „Zdrada“ Ippolita Iwanowa.

— Wasilenko napisał 2-gą symfonję, suitę orkiestrową i koncert skrzypcowy. Obecnie utalentowany kompozytor pracuje nad operą „Don Kiszot“.

— Tow. Filharmoniczne urządza 8 koncertów symfonicznych w sali Towarz. Dobroczynności pod dyrekcją Weingartnera, Mottla, Mengelberga, Fauré, Rachmaninowa, Zilotiego i in. Przeznaczono do wykonania: wstęp do kantaty № 24 i Andante z kantaty № 54 Bacha, koncert Vivaldi'ego, „Taniec amazonek“ Ljadowa, „Pavane“ Ravela, „Bourrée Fanstasque“ Chabrié, suitę Fauré i in.

— Kapela symfoniczna zapowiada na sezon bież. Mszę h-mol Bacha, „Raj i Peri“ Schumanna, oratorja Hendla „Jefte“ i „Samson“ i „Pory roku“ Haydna. Oprócz tego dwa koncerty wypełnią utwory à capella mistrzów szkoły niederlandzkiej i rzymskiej.

= **Weingartner** napisał nowe 50 z kolei dzieło muzyczne. Jest to kwintet na fortepjan, klarnet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

= **Z pamiątek po Wagnerze**. W Rydze (na Alexanderstrasse) stał dom, w którym w latach 1837 — 1839 mieszkał R. Wagner jako ówczesny kapelmistrz tamtejszego teatru. W skutek pożaru (w początkach r. b.) dom ten stoi w gruzach i czeka go zupełna zagłada.

= **Autograf symfonji pastoralnej Beethovena**. Cenny autograf Beethovena powrócił do ojczyzny i stał się własnością towarzystwa Domu Beethovena, w Bonn. W r. 1838 rękopis ten sprzedany został za marną sumę za granicę, gdzie był przechowywany przez lat 70, ostatnio w Anglji. Przed laty dwoma zaczęto proponować różnym bibljotekom i zbieraczom europejskim kupno tego rękopisu za 100,000 mk. Po długich rokowaniach zdołano nareszcie nabyć autograf dla Domu Beethovena. Pokaźny zeszyt zawiera na 272 zapisanych stronicach całkowitą partyturę symfonji pastoralnej. Autografy pierwszych trzech symfonji zaginęły, rękopisy pięciu pozostałych posiada bibljoteka królewska w Berlinie.

= **Uroczystość Regera**. W Dortmundzie odbyła się uroczystość muzyczna, na której oprócz znanych już dzieł głośnego dzisiaj kompozytora niemieckiego, wykonano też po raz pierwszy nowy utwór jego na chóry i orkiestrę p. t. „Zakonnice“ (op. 112). Kompozycja ta — według poematu M. Boelitza—zawiera ilustrację stanów duszy i otoczenia zewnętrznego przez orkiestrę, opowieść wielkiego chóru i śpiewy zakonnic, trzymane w stylu Palestriny, z zastosowaniem żywiołów liturgicznych. Dzieło to w całości stanowi obraz charakterystyczny, obfitujący w efekty melodyjne i instrumentacyjne. Uroczystość Regera urządzona została z inicjatywy znakomitego skrzypka, Henryka Marteau, profesora berlińskiej Hochschuli, trwała dwa dni i obejmowała pięć koncertów, wyłącznie z kompozycji Regera złożonych, a przez pierwszorzędne siły artystyczne wykonanych.

= **Berliński śpiewak nadworny Gura** tworzy w Berlinie, przy pomocy kapitalistów niemiecko-amerykańskich, własną operę. Gmach opery tej dla 2,000 słuchaczów ma powstać na Schiffbauerdamm, kosztem 7 miljonów marek.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.

rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Złota 28—2, przyjmuje od 11 — 1 i od 3 — 5 z wyjątkiem niedzieli i środy.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Miller Władysław, Szko'na 1.
Myszuga Aleksander, Krak. Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23
ZyndramKościałkowska L., Barbary 8 m. 20.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 27.
Płosajkiewicz L T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel 140-58.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Zielna 11-24.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef. Wilcza 61.
Klajn Al. prof., Krucza 37.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy chórów dziecięcych.

Lipińska Bronisława, Zórawia 21.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Wilcza 61.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Mł. Muz., Krak. Przedm. 2 m. 5

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Częstochowa

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Włocławek.

Neumark—Sokołów Wera uczennica prof. Teichmüllera w Lipsku; lekcje gry fortepianowej.

Chomęciska, Lubelsk. gub.

Namysłowski Karol, dyr. orkiestry włościańskiej.

Piotrków.

Powiadowski, lekcje gry fortepianowej i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Tomaszów lub.

Anusiewicz, lekcje gry organowej i fortepjanowej.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Libawa.

Pallulon Paulina (Fominskaja 38), lekcje gry fortepjanowej.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Lwów.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Mączna 2. Kurs przygotowawczy do egzaminu państwowego z muzyki (harmonja, kontrapunkt historja).